

УДК 778.5(47+57)“1941/45”
ББК 85.37(2)6
К24

Кармен, Роман Лазаревич.
К24 Под пулеметным огнем. Записки фронтового оператора / Роман Кармен. — Москва : Алгоритм, 2017. — 272 с. — (Моя война).

ISBN 978-5-906947-67-3

Роман Кармен, советский кинооператор и режиссер, создал более трех десятков фильмов, в числе которых многосерийная советско-американская лента «Неизвестная война», получившая признание во всем мире.

В годы войны Р. Кармен под огнем снимал кадры сражений под Москвой и Ленинградом, в том числе уникальное интервью с К.К. Рокоссовским в самый разгар Битвы за Москву, когда судьба столицы висела на волоске. Затем был Сталинград, где в феврале 1943 года Кармен снял сдачу фельдмаршала Паулюса в плен, а в мае 1945-го – Берлин, знаменитая сцена подписания акта о безоговорочной капитуляции Германии. Помимо этого, Роману Кармену довелось снимать Сталина и Черчилля, маршала Жукова и других прославленных полководцев Великой Отечественной войны.

В своей книге Р. Кармен рассказывает об этих встречах, о войне, о таких ее сторонах, которые редко показывались в фильмах.

УДК 778.5(47+57)“1941/45”
ББК 85.37(2)6

ISBN 978-5-906947-67-3

© Кармен Р.Л., правообладатели, 2017
© ООО «ТД Алгоритм», 2017

СОДЕРЖАНИЕ

Автобиография	6
-------------------------	---

ВОЙНА В ИСПАНИИ

Мы летим в Испанию	26
«Вива Руссия!»	34
В осажденном Мадриде	44
Советские истребители	68
Встречи с Хемингуэем	73
«Гренада, Гренада, Гренада моя...»	79

ВЕЛИКАЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ

Июнь 41-го	81
Немцы шагают по нашей земле	97
Контрудар	150
Вылеты на бомбометание	160
Оборона Москвы. Рокоссовский	185
В блокадном Ленинграде	197
Интервью у Черчилля	221
Сталинград	232
На Берлин!	251
Капитуляция	263
Нюрнбергский трибунал	268

АВТОБИОГРАФИЯ

...Я родился в 1906 году в рабочем районе Одессы. Пытаясь определить истоки моей творческой биографии, я прежде всего обращаюсь в воспоминаниях к моему отцу, талантливому писателю Л.О. Кармену, безвременно погибшему в бурные революционные годы. В одном одесском издательстве вышла книга «Схватка у Черного моря», рассказывающая о драматических событиях в Одессе в годы гражданской войны, о героике подпольной революционной борьбы. В книге есть такие строки:

«В Одессе находилась большая группа писателей. Только незначительная часть из них сотрудничала в белогвардейской печати. Участвовал в издании одной газеты известный русский писатель И.А. Бунин. Однако, быстро разочаровавшись в этом деле, стал хлопотать о выезде на Балканы. Но были и такие писатели, которые не смирились с деникинским режимом, боролись с ним если не печатным, то устным словом. Белогвардейцы жестоко расправлялись с ними. В тюрьму был брошен одесский писатель Л.О. Кармен, главной темой творчества которого была жизнь рабочих и грузчиков одесского порта. Следовательно, допрашивающий Кармена, говорил ему, что если он публично отречется от большевизма и опубликует в газетах письмо с призывом помогать “Добровольческой” армии, то будет освобожден из тюрьмы. Кармен отвечал, что он в партии большевиков не состоял, поэтому и отречься ему не от чего, но он сочувствует большевизму и будет за него бороться до последней минуты своей жизни.

Несколько раз водили Кармена в комнату для “допроса” и каждый раз его оттуда уже выносили. Из тюрьмы Кармен был освобожден после изгнания белогвардейцев. Вышел он едва живой, не держался на ногах и через два месяца, в апреле 1920 года, умер в возрасте 44 лет».

Отец вступил в литературу в начале века. Он вышел из семьи беднейшего ремесленника, был самоучкой. Очень скоро он приобрел известность в широких читательских кругах своими рассказами, очерками и повестями о людях «дна», о рабочих каменоломен, «дикарях» одесского порта. Героями многих его рассказов были рабочие революционеры, их непримиримая борьба с самодержавием. Вспоминая трудное детство, я прежде всего вспоминаю своего отца, его тонкий юмор, доброту его сердца.

Вскоре после моего рождения семья наша переехала в Петербург. Отец, уже признанный писатель, был приглашен сотрудничать в «толстых» журналах. Жили мы в Куоккала под Петроградом, где образовалась дружная литературная колония. Это был период расцвета творчества отца, его дружбы с Куприным, встреч с М. Горьким. Его книги «На дне Одессы», «Дикари» и другие пользовались большой популярностью.

После Октябрьской революции отца потянуло в родную Одессу, где он с головой ушел в пропагандистскую работу в большевистской печати, в Политуправлении Красной армии. А когда Одессу захватили белогвардейские войска, однажды ночью застучали приклады в дверь нашей квартиры... Красная армия, освободившая Одессу, выпустила из белогвардейской тюрьмы умирающего, замученного отца, и вскоре толпы людей проводили его в последний путь.

Как жалею, что не сберег подаренный мне отцом дешевый фотографический аппарат — коробочка «кодак», сыгравший, как сейчас вижу, решающую роль в моей жиз-

ни. Сохранился только пожелтевший крохотный снимок — я сфотографировал отца незадолго до его смерти. Первый мой фотографический снимок!

* * *

Годы 1920–1922 были трудными. Потеря отца, тяжело перенесенный полуголодным мальчишкой сыпной тиф. Мне было тогда тринадцать лет, я учился в трудовой школе и подрабатывал — торговал газетами на улицах Одессы, был подручным, чем-то вроде мальчика на побегушках в гараже Совморфлота и гордо приносил домой воинский паек.

Издательство «Красная новь» в Москве выпустило книгу избранных произведений отца, гонорар за эту книгу дал возможность нашей семье переехать в Москву. Нужно было продолжать учиться. С треском провалившись на экзамене в МВТУ, оставил мечту о техническом образовании. Москва предстала передо мной в разгаре нэпа. Семье нужно было помогать, и я, записавшись в Рахмановском переулке на биржу труда, вскоре получил направление на работу в Московский городской ломбард. Конторщиком. Работал спустя рукава, вскоре меня выгнали за нерадивость, но я не печалился, был уверен, что еще найду настоящий путь в жизни. Конечно, нужно было учиться. Поступил на рабфак. Меня снова потянуло к увлечению детства — фотографии. Первые мои снимки были опубликованы в рабфакской стенгазете. Но вот как-то мать, перебивавшаяся случайной литературной работой в начавшем тогда выходить «Огоньке», сказала: «Пойдем в редакцию».

Меня тепло встретили тогдашние руководители «Огонька» Михаил Ефимович Кольцов и писатель Ефим Зозуля. Выложил на стол довольно беспомощные любительские снимки, по которым никак нельзя было сказать, что их автор владеет искусством и техникой фоторепортажа. Однако Кольцов и Зозуля сказали мне:

— Ну, что ж, прекрасно, ты уже умеешь снимать!

Я вышел из редакции взволнованный, в руках держал маленькую карточку — мой первый корреспондентский билет. Подписан он был Кольцовым, я храню его по сей день как дорогую реликвию. А в сентябре 1923 года на странице «Огонька» появился первый снимок с надписью «Фото Р. Кармена» — я снял по заданию редакции Василия Коларова, прибывшего в Москву после сентябрьского восстания в Болгарии.

От этого номера «Огонька» я отсчитываю годы моей работы в журналистике, а впоследствии и в документальном кино. Я самозабвенно увлекся фоторепортажем. Работа в «Огоньке» была для меня большой школой мастерства.

Фоторепортаж был огромным куском моей творческой биографии, это безусловно. Фотография всесторонне увлекала меня: и изобразительная сторона этого дела, и техника — фотографические процессы, оптика, аппаратура, и кроме всего — оперативность фоторепортажа, которая всегда была для меня первейшим принципом. А впоследствии стала законом моей работы и в кинорепортаже.

Но, пожалуй, главное, что меня увлекло в профессии фоторепортажа, — широкая возможность видеть жизнь, все время быть со своей камерой в ее гуще. Я был счастлив, что передо мной раскрывалась страна, события. И меня, совсем молодого парня, захватили эти колоссальные возможности видеть мир.

В то время было два течения в нашей советской фотографии. Одним из них — очень значительным — была художественная фотография, старая великолепная школа русских фотографов, таких как Еремин, Аллилуев, Живаго, Наппельбаум. Их фотографии воспроизводили все приемы живописи, высшей похвалой для этих работ было сравнение с живописью: «Смотрите, прямо картина». Эта плеяда мастеров пользовалась и техническими приемами, делавшими фотографию похожей на живописное произведе-

ние. Использовали приемы печати, такие как бромомасляный процесс; фотография своей крупнозернистой фактурой становилась похожей на старинную гравюру, на офорт. Они использовали фотобумагу шероховатых поверхностей и различных тоналностей, широко применяли вирование фотографии в разные цвета — розоватый, сепию и другие. В съемке они резкорисующую оптику заменяли моноклем — линзой, которая давала размытое, туманное изображение. Этой линзой снимали портреты и пейзажи. И в позитивном процессе применяли всевозможные насадки на объектив увеличительного аппарата, чтобы размыть изображение. Это была блистательная плеяда великолепных, талантливых художников, мастеров русской фотографии, слава которой утверждалась многими и многими печатными дипломами на международных выставках художественной фотографии и в дореволюционные годы, и в первые годы после революции.

Однако бурное революционное время — начало 20-х годов — неумолимо и закономерно определило рождение новой школы советской фотографии. Новое революционное искусство фотографии рождалось самой жизнью, это искусство своими корнями уходило в жизнь, в ее революционные процессы. Новое искусство фотографии рождалось в фоторепортаже. На смену поколению фотографов, запечатлевших бесценные фотодокументы первых революционных лет, гражданской войны, таких летописцев революции, как ленинградец Булла, Петр Оцуп, Савельев и другие, появились представители нового искусства фотографии — А. Шайхет, В. Лобода, К. Кузнецов, М. Альперт, П. Гроховский, А. Самсонов, Н. Штерцер, Н. Петров, С. Фриндланд, Г. Петрусов. Это была плеяда фоторепортеров 20-х годов, которые своими произведениями утверждали новое искусство в фотографии — документальные фотографии, в которых сила и выразительность были не в туманных, снятых моноклями закатах, не в живописных «картинах» уходящей в прошлое помещичьей русской усадьбы, пахаря с

деревянной сохой, не в заплесневелых прудах, не в размытых моноклями портретах.

Для развития искусства репортажа в те годы были все условия. В 20-х годах выходило множество иллюстрированных журналов. Вслед за вновь родившимся «Огоньком» появились журналы «Прожектор», «Красная Нива», «Красная панорама», «Всемирная панорама». Было множество иллюстрированных профсоюзных журналов. Почти каждый профсоюз имел свой иллюстрированный журнал. Начал выходить журнал «Советское фото», в котором помещались лучшие фотографии, на его страницах развернулась широкая творческая дискуссия о путях советской фотографии. При московском Доме печати образовалась ассоциация фоторепортеров, ставшая творческим центром рождавшегося нового искусства советской фотографии. Вспоминаю темпераментные творческие дискуссии, споры, которые проходили в нашей ассоциации.

Открывшаяся в Доме печати (ныне Дом журналиста) в 1926 году первая выставка советского фоторепортажа, по существу, утвердила рождение нового революционного искусства советской фотографии, животворность новых, свежих веяний в этом искусстве. А вслед за этой выставкой в 1927 году в Центральном доме Красной армии, который помещался тогда на Воздвиженке — ныне проспекте Калинина, напротив Ленинской библиотеки, — была развернута выставка «10 лет советской фотографии». Эта выставка была уже боевым столкновением двух поколений фотографов. Выступали и старые мастера — Еремин, Аллилуев, Живаго, и когорта молодых фоторепортеров, в произведениях которых была динамика нашего времени.

* * *

...Первой большой событийной съемкой, которая не забываемой вехой осталась в моей творческой биографии, были съемки похорон Владимира Ильича Ленина. Я снимал в Колонном зале Дома союзов, на Красной площади.

Дни и ночи в Колонном зале Дома союзов, где на высоком холме из живых цветов в алом гробу, в защитного цвета френче с орденом Красного Знамени на груди — Ленин. В почетном карауле — мужественные воины революции, коммунары, прошедшие с ним, с Лениным, через десятилетия борьбы. Полные скорби глаза их залиты слезами. Они стоят, опустив руки, изредка кто покачнется, вот-вот упадет, не выдержав тяжести душевной. Нескончаемый поток подавленных горем людей... вдруг женский крик боли и отчаяния, стук падающего тела, в толпе мелькнут белые халаты врачей... сквозь аккорды траурных маршей сдавленные рыдания. Люди идут с лютого мороза, на ступенях мраморной лестницы разматывают шерстяные платки, башлыки, снимают заиндевевшие меховые шапки, стараются ступать тише, замедляют шаг у гроба, поднимают на руках детей...

Время от времени вспыхивают фиолетовым светом вольтовы дуги «юпитеров» — кинохроника снимает смену почетного караула, делегацию рабочих, принесшую венок, крестьян, людскую реку. Изредка снимаю и я, с трудом наводя камеру на фокус — мешает пелена слез. Ни на минуту не покидает чувство огромного горя. В этом океане скорби, проплывающем мимо меня, остро ощущаю мое собственное горе, сдавившее грудь, такое безысходное, какое может быть раз в жизни. Когда теряешь самого близкого, самого родного человека.

Умер Ленин.

На улицах города день и ночь горят костры. Мороз. Скорбь. Люди. Люди.

На Красной площади высокий помост, на котором гроб с телом Ленина, фанерный куб на месте нынешнего Мавзолея. Снимки у меня были плохие, помню, что я снял две дюжины стеклянных пластинок, из которых отобрал не больше шести хороших снимков.

...В 1924 году я стал работать фоторепортером газет «Рабочая Москва» и «Вечерняя Москва». Заведующим иллюстрационными отделами этих двух газет был тогда начинавший писатель Евгений Петров. Большим событием в моей работе явилась покупка новой фотокамеры. Собравшись с деньгами, я купил клапп-камеру «Контецца Неттель». Это была новейшая репортерская камера, пришедшая на смену «зеркалкам».

Интересным было для меня сотрудничество в журнале «Тридцать дней», который начал выходить в 1925 году. В этом толстом иллюстрированном журнале с самого его возникновения я из номера в номер давал тематические репортажи. Помню целую серию очерков, которую я сделал о писателях — Льве Никулине, Михаиле Кольцове, Михаиле Пришвине. Ряд очерков я сделал в содружестве с начинающей тогда журналисткой Татьяной Тэсс. Перелистывая сейчас комплекты «Тридцати дней» 1927, 1928 годов, я с удовольствием разглядываю свои фотоочерки о студентах, о заводской бане, об автозаводе, о новых модах, репортажи с улиц Москвы, фотоэтюды. От увлечения живыми зарисовками жизни, быта, от съемок репортажа, спортивных съемок я часто устремлялся в чисто формальные поиски. Помню, как, поставив стеклянный сосуд, я долго «обыгрывал» его светом, в необычных ракурсах, менял точку съемки. В «Советском фото» был помещен мой снимок — поливочный шланг, лежащий на тротуаре. В этом снимке меня привлекло сочетание световых пятен воды на асфальте, теней, резко очерченной по диагонали линии шланга.

Я испытывал свойства оптики для выявления тематически главного элемента в своем снимке, выводя во внефокусность второстепенные детали и резко очерчивая главные изобразительные элементы. Этими поисками свойств оптики я занимался и в съемках портрета и деталей станка. Экспериментировал я и в светотеневой гамме — высвечивал ярким пучком света главный элемент или, наоборот,

вычерчивал его силуэтным пятном, высвечивая фон. Увлеченно и вдумчиво я работал над проблемами линейной композиции кадра.

Я был ярким противником так называемой художественной фотографии. Очевидно, в этом выражалось подсознательное очень свежее отношение к искусству фотографии. Художественность я видел в использовании свойств фотографической техники, то есть в оптике, светотени, композиции, скорости затвора. В спортивных снимках, например, я делал попытки усилить ощущение скорости, устанавливая малую скорость затвора и ведя камеру за движущимся объектом, чтобы смазанный фон подчеркивал динамику движения.

Эти поиски невероятно увлекали. Если вспомнить мои портретные съемки — в этом опять-таки был воинствующий протест против художественно размазанных съемок моноклем. Используя резко рисующую оптику, я делал портретные снимки, на которых была вычерчена каждая пора кожи, ощутимы были влажность вспотевшего лица рабочего человека, резкость волос, ресниц, зубов. Я был убежден, что фотография не должна рабски копировать живопись, считал, что искусство фотографии должно утверждаться своими, самобытными путями.

Очень гордился почетными дипломами, которыми были отмечены мои работы в 1926 году в Доме печати на первой выставке советского фоторепортажа и в 1927 году на выставке «10 лет советской фотографии».

В поисках выразительных средств я не избежал и увлечений «левой фотографией». Не обошлось без влияния Родченко, искусство которого меня восхищало. Несколько моих фотографий в 1927 году были напечатаны в журнале «Леф». Например, такая фотография: вечером 7 ноября 1927 года я снял московскую иллюминацию с многократной экспозицией на одну пластинку. Тут были и зигзаги, проведенные автомобильными фарами, и композиционно

в углах расставленные большие римские цифры X, и бесформенные световые пятна, прочерченные на пластинке праздничным фейерверком. Журнал жадно ухватился за эту «новаторскую» фотографию, напечатал ее, я был горд.

* * *

Наряду с формальными поисками, которые сопутствовали моей работе, основным направлением был событийный репортаж. Из запомнившихся мне фоторепортажей была серия снимков, снятых на торжественном пуске первой советской гидроэлектростанции Волховстрой. Я был командирован редакцией «Огонька» на съемку этого большого события. Я снял репортаж — торжественный митинг, трибуной которого была гидротурбина, где стояли инженер Графтио, Енукидзе. Много часов я потратил на съемку увлекшего меня кадра зеркального перепада воды на Волховской плотине, на фоне которого сияла огнями электростанция. Помню, снял этот кадр двукратной экспозицией — днем (перекрыв верхнюю половину пластинки) на контрольном свете снял зеркальный перепад воды, а вечером (прикрыв нижнюю часть пластинки) снял с выдержкой горящую огнями станцию. Снимок по тем временам был великолепен.

Снимал открытие Шатурской электростанции. После торжества все приехавшие из Москвы — среди них были инженер Графтио и, кажется, Г.М. Кржижановский — шли около двух километров к специальному поезду, который поджидал на путях. Была звездная ночь, мороз. Снег скрипел под ногами. Я волновался: чувствовал, что как фоторепортер, как журналист зафиксировал историческое событие, прикоснулся к чему-то значительному в жизни нашей страны.

Помнятся мне раскаты взрыва аммонала на берегах Днепра, первые кадки бетона, уложенные в плотину Днепрогэса. А на Кольском полуострове, в Хибинах, я снимал

рождение нового города — несколько бревенчатых домов у подножия богатой апатитами горы Кукисвумчор, первых жителей этого ныне большого индустриального центра Советского Заполярья...

Разве можно забыть Сальскую степь осенью 1929 года, когда по земле вновь организованного совхоза «Гигант» двигалась первая колонна тракторов — тогда еще американских тракторов. Хлестал яростный ливень, завывал студёный ветер. Продрогшие люди на остановках прижимались грудью к горячим радиаторам машин, согревались...

В 1928 году я снимал приезд в Советский Союз Алексея Максимовича Горького, для встречи его я выехал на границу в Негорелое...

Фрунзе, принимающий парад войск на Красной площади...

Михаил Иванович Калинин, я снимал его в приемной, когда он принимал крестьян-ходоков, тепло беседуя с ними.

Парады на Красной площади, съезды в Кремле, полеты аэростатов.

На Ходынском аэродроме торжественная передача военно-воздушным силам эскадрильи самолетов «Ультиматум», построенных на средства трудящихся, в ответ на наглый ультиматум лорда Керзона Советской России.

Приемы послов в Кремле, Чичерин, выходящий из машины с портфелем и палочкой...

Разве сейчас упомнишь все, что снимал. Снимал с увлечением, жадно завоевывая новые и новые ступени мастерства.

Да, фоторепортаж был огромным куском моей творческой биографии, он был моей страстью, школой мастерства, школой журналистики.

Почти всегда на фотосъемках встречался с кинохроникерами. С завистью глядел я на киноаппарат и все больше чувствовал, как «тесно» в статичном фотографическом

кадре. Какие широкие возможности отражения жизни дает кино в сравнении с фотографией! Вот где настоящая динамика, настоящее творчество! Начал серьезно подумывать о кинорепортаже. Это стало моей заветной мечтой...

Осенью 1929 года я пришел в ГТК — тогдашний Государственный техникум кинематографии. Экзамены. Перед этим на полгода отложил в сторону фотокамеру, бросил работу и, запершись в четырех стенах, взялся за математику, физику, химию. Меня приняли на операторский факультет.

Вскоре техникум кинематографии был преобразован в институт. Во время каникул мы — трое друзей — Михаил Слуцкий, Алексей Самсонов и я — уговорили Украинскую студию поручить нам короткометражный хроникальный фильм «Фабрика-кухня». Работали с невероятным увлечением. Привлекали механизация процессов производства, фактура механизмов, быстрота, с которой мелькали в кадре руки поваров, шли по конвейеру горы котлет, колбас, хлеба...

В начале 30-х годов я, как и многие мои сверстники-кинематографисты, увлекся творчеством голландского режиссера, тогда оператора — Йориса Ивенса. Его короткометражные фильмы были образцом острого видения, он прекрасно владел кинокамерой, умел в отточенной форме, в четких деталях передавать сюжетную линию. Одним словом, творчество Ивенса было для меня высокой школой.

Я познакомился с Владимиром Ерофеевым. Уже рождалось звуковое кино, Ерофеев был энтузиастом применения звуковых съемок в документальном фильме. Он задумал создать в Средней Азии фильм, основанный на синхронных звуковых репортажах. Меня ошеломило предложение Ерофеева принять участие в фильме в качестве второго оператора. Мальчишку, фоторепортера, студента ВГИКа, еще ничем себя не проявившего в кино, приглашает в свою группу режиссер, которого я по-юношески буквально боготворил. Я решился спросить, почему же все-таки

он берет меня. «Я не рискую, верю своему чутью, — сказал он, — вижу в вас единомышленника, знаю ваши фото».

Большой школой была для меня работа с Ерофеевым, этим подлинным фанатиком кинорепортажа. Фильм был интересным экспериментом вторжения в жизнь с микрофоном. Мы снимали шумы экзотических восточных базаров, народные праздники, говор народных балагуров, колхозный оркестр, хлопковые обозы. Шесть месяцев, гордый доверием, я трудился не покладая рук, с невероятным усердием. И хотя снимал ручной камерой, учился работать и со звуком. Каждая удачная документальная звукозапись казалась волшебством, техническим всемогуществом. Уроки этого первого кинопутешествия оказались полезными, запомнились на всю жизнь. Приверженность Ерофеева к звуку в документальном кино впоследствии сыграла огромную роль и в моей работе.

* * *

Так прошли четыре года учебы во ВГИКе. Я получил диплом кинооператора.

Меня направили на студию кинохроники. Помню чувство гордости — я стал членом славного коллектива кинохроникеров, уже тогда имевшего за плечами огромный творческий опыт, чистые традиции самоотверженного труда, пренебрежения опасностями, бескорыстного и увлеченного служения делу.

Молодость Центральной студии документальных фильмов — это невзрачный с виду домик в Брянском переулке близ нынешнего Киевского вокзала, где была киностудия «Культурфильм». Сектор кинохроники этой студии занимал на втором этаже всего лишь две комнаты. Со временем фабрикой кинохроники стал весь дом. Родная, милая наша «Брянка»! Там мужали, набирались опыта и мастерства юные романтики, пришедшие в кино с неистребимой